„TYRRHENISCHE“ AMPHOREN,

EINE STUDIE ZUR GESCHICHTE DER ALTATTISCHEN VASENMALEREI.

INAUGURAL-DISSERTATION ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE, EINER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT, SEKTION I, DER K. B. LUDWIG MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT ZU MÜNCHEN AM 20. JUNI 1898 VORGELEGT VON

HERMANN THIERSCH.

LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1899.

Das Vorliegende bildet nur die Einleitung einer Abhandlung, die demnächst als selbständige Schrift, mit Abbildungen versehen, in „Seemanns Beiträgen zur Kunstgeschichte“ als No. XXVII der neuen Folge erscheinen wird.

WILHELM VON CHRIST

UND

ADOLF FURTWÄNGLER

ZUGEEIGNET.

Lebenslauf.

Hermann Fr. H. Thiersch, geboren am 12. Januar 1874 als Sohn des kgl. Professors der technischen Hochschule zu München August Thiersch und seiner Ehefrau Margarethe, geb. Podlech, besuchte ich zuerst das kgl. Maximiliansgymnasium dahier und bezog im Herbst 1893 die Ludwig-Maximilians-Universität, zunächst zu philologischen Studien. Ich hörte bei den Herren Proff. Geheimrat von Christ, von Müller, von Wölfflin, philosophica bei den Herren Proft. von Hertling, Carrière sowie den Herren DDr. Cornelius und Güttler. In den folgenden Semestern hörte ich bei den Herren Proff. Krumbacher, Berth. Riehl, Riggauer, Oberhummer und Furtwängler und nahm teil an den Seminarübungen der Herren Proff. Furtwängler, B. Riehl, von Müller und von Christ. Im Ostern 1896 bezog ich die Universität Berlin, wo ich während zweier Semester bei den Herren Proff. Diels, Erman, Grimm, Winter, Puchstein, Kalkmann und Kern hörte und mich an den Seminarübungen der Herren Proff. Hirschfeldt, Puchstein, sowie der Herren DDr. Kern, Gräf und Goldschmidt beteiligte. Im Sommer 1897 nach München zurückgekehrt widmete ich mich hinfort ausschliesslich archäologischen Studien unter der Leitung Herrn Prof. Furtwänglers, an dessen Übungen ich auch weiterhin teilnahm.



Die Bezeichnung „tyrrhenisch" bei Vasen hat ihre eigne Geschichte, die mit der Geschichte der Vasenforschung überhaupt aufs engste zusammenhängt und nun schon bald siebzig Jahre zählt. Der Ausdruck ist nicht in den Kreisen der Kunsthändler und Laien entstanden gleich dem über hundert Jahre älteren „etruskische"[1]) Vasen, wie man im vorigen Jahrhundert fast allgemein alle in Italien gefundenen Gefässe zu bezeichnen pflegte: er ist von der Gelehrsamkeit geschaffen worden; er findet sich in der wissenschaftlichen Litteratur erst seit dem Anfang der dreissiger Jahre unsres Jhs. Geprägt wurde er von Gerhard[2]), als Ende der zwanziger Jahre nach den schon bekannten Funden aus Sizilien und Unteritalien die stupenden Schätze Etruriens, besonders Vulcis sich aufthaten. In seinem Rapporto Volcente, welcher die grosse erste Verarbeitung dieses neuen immensen Materials bedeutet, unterscheidet Gerhard innerhalb jeder der drei als „ägyptisch", „sizilisch" und „schön" voneinander damals abgegrenzten Vasenklassen drei Manieren oder Schulen: eine griechische, eine tyrrhenische und eine etruskische. Dies geschah etwa in der Art, dass in jeder Klasse die guten Exemplare, die von schönem entwickeltem Stil und vollendeter Technik der griechischen, die in Stil und Technik rohen und geringen der etruskischen, alles andre, was in diese beiden Kategorien nicht zu passen schien, der „tyrrhenischen" Schule zufiel. In dieser sammelte sich denn sehr Verschiedenartiges, besonders aber alles, was steifen, strengen und herben Charakter in der Zeichnung offenbarte.[3]) Werke solchen Stils zögerte man der

[1]) Zuerst bei Buonarota 1724. Einspruch erhoben und den griechischen Charakter erkannten zuerst Mazocchi (1754) aus epigraphischen und Winckelmann (1763) aus stilistischen Gründen.

[2]) Annali 1831, dann in Berlins Antiken Bildwerken, Berlin 1836, p. 154 ff.

[3]) Rapp. Volc. p. 11: „uso più frequente dell' arcaica maniera d'ogni sorta, più rigido in disegni, — studiata bizzaria, specialmente nei visi" etc. . . .

griechischen Kunst zuzutrauen. Es hängt dies zusammen mit der damals noch einseitigen Auffassung der griechischen Kunst, welche wiederum in der geringen Anzahl damals bekannter wirklich archaïsch griechischer Werke begründet war. Nun sie zu Tage kamen, wurden sie zunächst nicht als solche erkannt. Auch die Inschriften auf den Vasen, die zwar aus griechischen Buchstaben bestanden, aber doch so viele Fehler zeigten oder auch gar nicht lesbar waren, schienen die Annahme zu bestätigen, dass man hier Produkte vor sich habe „d'un arte greca modificata per le particolari usanze di quelle contrade etrusche".[1]) Die seit Demarat in Etrurien eingebürgerte griechische Kunst sei durch eine kunstbegabte Töpfergilde „erweitert" worden, diese hätte von Vulci aus alle umliegenden Gegenden Etruriens mit Thongefässen versorgt.[2]) „Artisti Tirreni" waren demnach für Gerhard die Meister des streng rfg. Stils: Hypsis, Phintias, Euthymides, Euxitheos, Sosias, ja selbst noch Hieron.[3]) Die Tafel Mon. I. 26, (No. 1—3) und die Definition der tyrrhenischen Amphora im „lexikalischen Hausbedarf"[4]) zeigt, was Gerhard hierunter verstanden haben wollte. Es sind die grossen Bauchamphoren mit ausgesparten, von ornamentalen Bändern umzogenen Bildfeldern, eine dekorative Anordnung, in der Gerhard durch sein Vorurteil verleitet nur „geflissentliche Schwerfälligkeit" argwöhnte. Es sind Gefässe, deren Stil sich vom Mittelsfg. an hindurch erstreckt bis zum Strengrotfigurigen.

Was wir heute noch unter „tyrrhenischen" Amphoren verstehen, und was im Titel vorliegender Untersuchung hierunter gemeint ist, hiess damals anders. Unsere Gefässe hiessen damals „ägyptisierende" („all' egiziana"). So lautet die Definition in obenerwähntem „Hausbedarf": „Die ägyptisierende Amphora ist durch einen ziemlich starken Bauch, hauptsächlich aber durch die Überfüllung des ganzen Gefässes mit Figuren und durch die daran übliche Verteilung in mehrfachen horizontalen Bändern ausgezeichnet." Seltener ist die Bezeichnung „tirreno-egiziane". Sie zeigt uns aber, wie verschwommen

---

[1]) l. c. p. 25.

[2]) Berlins antike Bildwerke. 1838. p. 143 ff. Die Hypothese stammt eigentlich von Welcker, vgl. Neues Rhein. Mus. I. p. 341 ff.

[3]) Rapp. Volc. p. 26.

[4]) Berlins Antike Bildwerke, p. 346.

und wenig sicher abgegrenzt die beiden Begriffe waren. Denn eigentlich bedeutete „egiziano“ nichts anderes, als was man auch mit „tirreno“ sagen wollte, nur in etwas höherer Potenz, um die hier in noch stärkerem Maſse vorhandene Strenge und Steifheit des Stils hervorzuheben, die „geflissentliche Plumpheit“, wie der stehende Vorwurf lautet.

Der Begriff „tyrrhenisch“ war also ein sehr weiter und sehr wenig fester. Bunsen[1]), Rochette[2]) und besonders Kramer[3]) erhoben sich dagegen und traten mit immer gesteigerter Eindringlichkeit für den „Atticismus“ der in Frage stehenden Gefässe ein. Und als nun stilistisch wie technisch ganz gleichartige Gefässe aus Griechenland selbst bekannt wurden, wie das von Creuzer[4]), mit gesicherter athenischer Provenienz publizierte, wurde selbst Gerhard schwankend.[5]) Die Benennung „tyrrhenisch“ schwand also immer mehr und blieb schliesslich nur noch da haften, wo eine andere, treffendere Bezeichnung zu finden am schwierigsten war; ja sie zog sich hinüber auf eine andere, eben jene „ägyptisierende“ Gruppe, welche ursprünglich gar nicht unter diesem Namen verstanden zu werden pflegte. Und so sind unsere Amphoren die letzten Veteranen der grossen bunten Armee, welche sich einst auf Gerhards Wort unter jener phantastischen Flagge zusammengeschaart fand.

Der nächste, der sich mit den „tyrrheno-ägyptischen“ Gefässen befasste, war Kramer.[6]) Er ist der erste, der ihren Charakter klarer erkannt hat. Er spricht sie als eine vom korinthischen — dem „dorischen“, wie man damals sagte — unterschiedene, nicht mit ihr identische, wohl aber mit ihr verwandte Gruppe an und schlug so für sie den Namen „dorisierend“ vor.[7])

---

[1]) Annali 1834, p. 69.

[2]) Annali 1834, p. 278.

[3]) Im ganzen zweiten Teil seines trefflichen, viel zu wenig gewürdigten Buches „Über den Stil und die Herkunft der bemalten griechischen Thongefässe“. Berlin 1837.

[4]) Deutsche Schriften zur Archäologie. Bd. III. p. 7 ff. Tafel I.

[5]) Annali 1837, p. 136.

[6]) l. c. p. 63—72.

[7]) l. c. p 69.

Dann besprach Jahn in seiner Einleitung zur Vasensammlung König Ludwigs[1]) unsere Amphoren: p. LXX bei der Aufzählung der Vulcifunde, dann p. CXLVIII/IX gelegentlich der Feststellung der verschiedenen Alphabete. An beiden Stellen findet sich auch zum erstenmal eine grössere Reihe der betreffenden Gefässe aufgezählt. Es sind, da sich die Listen teilweise decken, im ganzen 26 Nummern. Von diesen hat sich aber unterdessen über ein Drittel als fremdartig und anderen Fabriken zugehörig[2]) herausgestellt, so dass für uns nur noch 17 Stück in Betracht kommen. Darum konnte auch Jahn unmöglich zu einem endgiltigen Urteil über eine einheitliche Herkunft dieser zu verschiedenartigen, gar nicht zusammengehörigen Vasen kommen. Den Mythen und Tierfriesen nach erschienen sie ihm korinthisch und doch konnte er nicht leugnen, dass Exemplare darunter waren mit durchaus attischen Inschriften.[3]) Er lies die schwierige Frage noch offen.

Sie zu lösen versuchte dann Brunn[4]), indem er auf die Erklärung der älteren Generation zurückgriff. Die Gefässe seien keine griechischen Originale, sondern Produkte italischer Nachahmung, italischer Fabrik, wenn auch sicher nach griechischen Vorbildern gearbeitet. Die Mängel der Technik: der geringere Thon, der stumpfere Firnis, die ungleich gebrannte Farbe desselben, die fehlerhaften und ganz sinnlosen Inschriften waren nur so für ihn erklärlich. Historisch betrachtet sah er in unsern Vasen die direkte Weiterentwicklung der „asiatisierenden" (d. h. korinthischen) Gattung.[5]) Doch scheint der Stilbegriff noch wenig präzise gefasst zu sein; mitten unter den von ihm, Probleme p. 36, angeführten Gefässen befinden sich sicher italisch-jonische Amphoren wie Gerh. A. V. 127 und München 123. Arndt, der im Sinne seines Meisters die

---

[1]) München 1854.

[2]) Korinthisch sind: Anm. 1058 q, r und s, chalkidisch: Anm. 465 b u. 466 b, italisch-jonisch: 465 c, etruskisch: 465 h, kyrenäisch: 1058 n, und älter attisch, (dem „tyrrhenischen" unmittelbar vorausgehend): 1058 p.

[3]) l. c. p. CXLVIX.

[4]) Probleme der Vasenkunde, München 1871, p. 36 ff. und Einleitung zu Lau, ib. 1877, p. 7 ff.

[5]) Vgl. bes. Einleitung zu Lau p. 7.

Serie nach der epigraphischen Seite hin eingehender besprach[1]), schied die chalkidische Hydria, München 125 endgiltig aus.

Während so die Münchener Schule immer noch fest hielt an der Annahme italischer Nachahmung griechischer Originale, hatte man anderswo richtiger auf Bunsen, Kramer und Thiersch weiterbauend die Nachahmung als auf griechischem Boden selbst vor sich gegangen zu erkennen angefangen. Nicht die Italiker hätten die Griechen, sondern die Griechen sich untereinander, ein griechischer Stamm den anderen, die Attiker hätten die Korinther kopiert.

Dies wurde die seit Mitte der siebziger Jahre bis heute noch herrschende Anschauung. Sie gründet sich auf Kaibels Untersuchung[2]) der Inschriften des Berliner Exemplares 1704 und auf Loeschkes Aufsatz „Über Darstellungen der Athenageburt".[3]) Der erstere kommt aus epigraphischen Gründen zu dem Resultat: pictorem ex antiquioris Dorici artificis imitatione suum opus confecisse. (l. c. p. 113.) Die Beurteilung Loeschkes erstreckt sich, von dem gleichen Exemplar ausgehend, allmählich auf die ganze Gattung und bedeutet so die erste eingehend kritische, wenn auch vorwiegend ikonographische Studie über unsre Amphoren. Die Vasen sind attisch, aber stark nach korinthischen Vorbildern gearbeitet, lautete das Resultat. Diese Anschauung erhärtete sich Loeschke bei der Publikation eines zweiten Exemplares mit der Verfolgung der Niobiden[4]), und sie wurde stillschweigend acceptiert von fast allen, die in den nächsten Jahren auf unsre Vasen zu sprechen kamen, sei es sie auch nur wie im Fluge streifend. So erklärt sie Studniczka[5]) für „sicher attisch", v. Rhoden[6]) „nach Buchstaben und Dialekt für zweifellos attisch". Pottier[7]): „fabrication attique" und findet kombiniert „invention attique avec la technique corinthienne". — „Nous y voyons simplement des amphores attiques, influencés par le style corinthien." Ebenso

---

[1]) Studien zur Vasenkunde, München 1887, p. 34—36.
[2]) Annali 1873, p. 106 ff.
[3]) Arch. Ztg. 1876, p. 108 ff.
[4]) Ant. Denkm. I, 22. Jahrbuch 1887, p. 275 ff.
[5]) Jahrb. 1886, p. 90, Anm. 17.
[6]) In Baumeisters Denkmälern, p. 1972.
[7]) Bei Dumont-Chaplain, Les céramiques etc., 1888, I, p. 328 ff.

führt Walters die Londoner Exemplare unter den „attic imitations of Corinthian style“ auf[1]). JHS. 1898, p. 283 spricht er sogar von einer „slavish imitation of Corinthian prototypes“ und erklärt die sinnlosen Inschriften als „of course an other result of copying.“ Ähnlich verhalten sich Schuhmacher[2]) und Hauser[3]) bei der Veröffentlichung zweier weiterer interessanter Exemplare. Der letztere führt Loeschkes Theorie der Typenübertragung noch etwas weiter aus, indem er ihr die Hypothese von einem Umweg, den die fremden Vorbilder über Böotien genommen hätten, hinzufügt. (Vgl. unten.) Die Einverleibung unsrer Amphoren in die attische Keramik war also vollzogen.

Schon Pottier[4]) hatte, angeregt durch die stattliche im Louvre befindliche Serie, eine grössere Sammlung des weitverstreuten Materials angestrebt, auch eine Klassifikation nach der Anzahl der Tierstreifen versucht, „suivant le degré d'importance de la décoration corinthienne“, wie er meinte. Aber nur die allerwichtigsten Stücke wurden ausführlicher angeführt. Die meisten sind nur ganz kurz in Fussnoten erwähnt. Seine Liste ergänzt und nach mehrfachen Gesichtspunkten hin die erste umfassendere Behandlung der ganzen Vasenklasse geschrieben zu haben, dies Verdienst gebührt Holwerda.[5]) Ohne auf Vollständigkeit Anspruch machen zu wollen giebt er eine Liste von erst 49 und dann noch 17, im ganzen also 66 Gefässen, meist Amphoren, dazu einige Deinoi und Hydrien. Doch wagt er es noch nicht irgendwelche Einteilung nach systematischen oder historischen Gesichtspunkten zu treffen, sondern zählt einfach museologisch auf. Aber ist er der Vater der von nun an geläufigen Bezeichnung unsrer Vasen: „korinthisch-attisch“.[6])

---

[1]) Catalogue of the Greek and Etruscan vases in the Brit. Mus. Vol. II. 1893. p. 35. — In seinem Sinne ist es daher ganz konsequent, wenn auch nicht gerade „more conveniently“, sie „Peloponnesian“ zu nennen, wie er neuerdings (JHS. 1898, p. 282) vorschlägt.

[2]) Jahrb 1889, p. 218 ff. Taf. V, 1.

[3]) Jahrb 1893, p. 93. Taf. I.

[4]) l c. p. 329 ff.

[5]) Jahrb. 1890, p. 242 ff.

[6]) Einige Berichtigungen zu Holwerdas Liste: No. 6 u. No. 15 sind nach einer gütigen Mitteilung Pottiers wahrscheinlich identisch. No. 44 ist identisch mit München 156. No. 22 ist abgebildet Mon. III, 466. No. 38 ist auszuscheiden als einer andern Gattung zugehörig. Ebenso die No. 4—6, die einer älteren den „tyrrhenischen“ Amphoren unmittelbar vorausgehenden Stilstufe der attischen Keramik angehören. Vgl. unten. Das Gleiche gilt von den beiden Deinoi No. 47 u. 48.

Je mehr Erzeugnisse altattischer Keramik indes bekannt wurden — besonders durch die Ausgrabungen auf der Akropolis — desto klarer erkannte man auch den wirklichen Charakter dieses Kunstzweiges. Die bisherige Annahme einer entschiedenen Abhängigkeit von Korinth kam stark ins Schwanken. Man begann jetzt weniger mehr korinthische als vielmehr jonische Einflüsse zu sehen. So B. Gräf in seinem Bericht über eben jene Funde von der Akropolis[1]) und bei Wissowa[2]): „Die Bezeichnung „korinthisch-attisch“ ist ganz unzutreffend, da sich der durchaus unwahrscheinliche Zusammenhang mit der korinthischen Malerei keineswegs erweisen lässt, vielmehr Beziehungen zu altjonischer Kunst auch hier viel näher liegen.“ Ja, de Ridder[3]) wollte geradezu die Bezeichnung „attisch-jonisch“ an die Stelle von „attisch-korinthisch“ setzen.

Böhlau[4]) hat es endlich zum erstenmal ausgesprochen, dass es eine nicht korinthische Tierfriesdekoration in Attika giebt. Er hatte allerdings damit zunächst Stais'[5]) „attisch-korinthische“ Vasen im Auge. Wie aber Wolters letzthin angedeutet hat, und wie sich unten weiter ergeben wird, ist diese Vasenklasse die unsern Amphoren direkt zu Grunde liegende Schicht; „Leute wie Sophilos sind ihre unmittelbaren Vorgänger“.[6]) Daher gilt von der korinthisch-attischen Dekoration ebendasselbe, was dort von der attisch-korinthischen gesagt ist.

Diesen letzten, einzeln verstreuten Urteilen möchte sich die vorliegende Studie in ergänzender Weise anschliessen, indem sie folgenden vierfachen Zweck verfolgt. Sie möchte

1. einen möglichst vollständigen Nachweis aller noch erhaltenen Exemplare der Gattung geben;

2. den Versuch einer Gruppierung derselben machen, derart, dass der historische den Hauptgesichtspunkt bildet, der systematische aber nur äusserlich hervortritt, nicht allein mafsgebend ist, wie bei Pottier;

---

[1]) Arch. Anz. 1893, p. 18.
[2]) I. p. 1773 (Amazones).
[3]) de ectypis quibusdam aëneis etc. . . p. 39 u. 52.
[4]) Aus ital. u. jon. Nekrop. 1898, p. 115 ff.
[5]) Ath. Mitt. 1893. p. 55 ff.
[6]) Jahrb. 1898, p. 23.

3. sich der bisher nur allgemein, ohne nähere Begründung ausgesprochenen Ablehnung eines übermächtigen korinthischen Einflusses mit neuen Gründen anzuschliessen;

4. die ebenso bis jetzt nur im allgemeinen behauptete Zuweisung an die attische Keramik durch Einzeluntersuchungen weiter stützen. —

Das Verhältnis der „tyrrhenischen" Amphoren zur korinthischen Vasenmalerei erschöpfend zu behandeln ist allerdings jetzt noch nicht möglich. Dies wird es erst sein, wenn die grosse Masse der korinthischen Keramik selbst einmal eine Bearbeitung nach wirklich historisch-formalen Gesichtspunkten erfahren hat. Es müssten auch erst die Beziehungen des Korinthischen zum Altjonischen und Rhodischen einerseits, wie zum Chalkidischen, zu Naukratis und Kyrene andrerseits in stilistischen Einzeluntersuchungen noch fester gelegt werden.[1])

Dumont und Chaplain p. 173 ff. halten sich in der Einteilung des grossen Materials noch ganz allgemein (gelbthonig — rotthonig; ohne und mit menschlichen Darstellungen.)[2]) Auch Wilisch (Altkor. Thonindustrie, Leipzig 1892) geht darüber nicht hinaus. Erst der Berliner Vasenkatalog giebt eine nach formalen Gesichtspunkten getroffene Einteilung in scharf geschiedene Einzelgruppen. Eine Sammlung aber und durchgreifende Verarbeitung des freilich in fast alle Museen zerstreuten Materials steht noch aus.

Bei einer derartigen Arbeit wird sich zeigen, dass Gefässe noch häufig mit Unrecht mit dem Namen „korinthisch" bezeichnet werden, dass diese Bezeichnung oft eine verfrühte war und in vielen Fällen auf ungenauer Beobachtung beruhte. Es wird sich herausstellen, dass auch in andern Teilen Griechenlands, wie in Attika und Böotien, im 7. Jh. lokale Fabriken bestanden, welche Gefässe fast gleicher Form und mit den korinthischen überaus ähnlichen Dekorationsmotiven hergestellt haben; so ähnlich, dass das Auge erst nach einiger Übung die Unterschiede erkennen kann. Diese sind feinerer Natur und liegen innerhalb der allgemeinen, durchgehenden Merkmale wie Tierfriese und Füllrosetten. Es würde sich also die jetzt

---

[1]) Vgl. jetzt die Ausführungen bei Böhlau: Aus jon. u. ital. Nekropolen, über das Verhältnis des Protokorinthischen und der Kyrenewaare zum Korinthischen.

[2]) Vgl. jetzt dagegen Böhlau, l. c. p. 112 ff. u. 123.

übliche Bezeichnung „korinthisch“ mehr mit einem temporalen als einem lokalen Begriff decken, und nur in solchem Sinne könnte man noch von „attisch-korinthischen“ Vasen reden; wenn man nämlich damit sagen will: Vasen, gleichzeitig und verwandt mit den bekannten Erzeugnissen sicher korinthischer Fabrik, und dennoch rein attischen Ursprungs.

Die „korinthische“ Vasenkategorie hatte eben einen analogen Läuterungsprozess durchzumachen wie die „tyrrhenischen“ Vasen in der ausgeführten Weise. Nur ist hier der Prozess noch nicht zu Ende. Einige Gruppen haben sich zwar schon vollständig aus dem Gesamtkomplex losgelöst, andre sind aber erst in der Ablösung begriffen. Diese Ablösungen gingen nun von etwas ganz Äusserlichem, den technischen und künstlerischen Merkmalen ganz Unabhängigem, nämlich den Inschriften aus. Nur ihnen verdankte ja auch der Gesamtkomplex selbst seine einstmalige Ausscheidung aus dem vagen „ägyptischen“[1]), „pseudo-ägyptischen“, „asiatisierenden“ und „phönizischen“[2]) Chaos und seine Zuweisung an eine wenigstens teilweise wirklich gesicherte Heimat.[3]) Die Etikette, „korinthisch“ wurde also angebracht, sobald man wusste, welches das korinthische Alphabet sei, als man aber noch lange nicht wusste, was eigentlich korinthischer Stil sei. Die wirklich die künstlerischen Formen sehende und unterscheidende Beobachtung ging einen überaus langsamen Gang, sodass ihr wiederum die Epigraphik zuvorkam und innerhalb der „korinthischen“ Gattung eine chalkidische Gruppe isolierte.[4]) Auch für diese ganz sichere Ausscheidung steht eine umfassende Begründung und Kräftigung von der stilistisch formalen Seite her noch aus.[5])

Wieder waren es die Inschriften, an denen man zuerst den attischen Charakter unserer „tyrrhenischen“ Gefässe erkannte.[6]) Der Doppelname „korinthisch-attisch“, mit dem sie jetzt noch bezeichnet werden, zeigt an, dass auch hier dem von der Epigraphik mutig gemachten An-

---

[1]) Allgemeine Benennung vor Kramer.

[2]) De Witte in Cabinet Durand. p. II. u. 186.

[3]) Eines der grossen Verdienste Kramers, l. c. p. 66 ff.

[4]) Kirchhoff, Studien z. griech. Alphabet 4, p. 122 ff.

[5]) Ist jetzt von Loeschke vorbereitet.

[6]) Vgl. Jahn, Vasensammlung Kön. Ludwigs, p. CXLVIII ff. Zuerst von Bunsen, dann ausführlicher Kramer, passim.

fang die nun weiter sich ergebende Aufgabe einer stilistischen Begründung noch nicht erfolgt ist. Der Versuch einer solchen Untersuchung wird ergeben, dass der erste Teil jenes Doppelnamens fallen muss, dass wir rein attische Gefässe vor uns haben; dann auch — und das ist nicht minder wichtig — dass diese Gefässe der Hauptmasse der korinthischen Ware zeitlich nicht gleich, sondern nachgesetzt werden müssen.[1])

Leider lässt sich, da eine Geschichte des kunstgewerblichen Exportes der Griechen, besonders eine Untersuchung der italischen Nekropolen nach der kolonialhistorischen Seite hin noch aussteht, aus den Fundorten bis jetzt noch nichts schliessen. Wir haben nämlich kein einziges Stück griechischer Provenienz (auch für das Bonner Exemplar, das aus Ägina stammen soll, ist sie nicht verbürgt; vgl. Loeschke, Ath. Mitt. 1897, p. 263, No. 7); sämtliche in Betracht kommende Fundnotizen weisen nach Italien und zwar den Nekropolen Südetruriens, dem Land der „Tyrrhener". So stammen alle jetzt im Louvre befindlichen Exemplare (früher S. Campana) aus Caere, ebenso die Stücke im Konservatorenpalast, bei Castellani, in Petersburg und in Gotha. Nächst Caere war am ergiebigsten Vulci. Von da kommen die Exemplare in München, in London, im Museo Gregoriano, Corneto, sowie das von Gsell, Fouilles de Vulci; pl. V—VI publizierte. Vereinzelt werden genannt Orvieto (Berlin 1706, Karlsruhe 200), Sarteano (Berlin 1710), La Tolfa (Karlsruhe), Pescia Romana (Florenz 1852), Marciano (Berlin 1705) und Falerii (Genf). —

Ich behalte für die vorliegende Untersuchung jene ältere, wenn auch längst als unzutreffend erkannte Bezeichnung „tyrrhenisch" bei. Soweit sie sich nur auf die sekundäre Provenienz, nicht auf die primäre, und nicht auf den Stil bezieht, hat sie ja thatsächlich Berechtigung. Die Möglichkeit irrezuleiten ist ihr genommen. Ja gerade dadurch, dass sie ihre frühere Bedeutung fast gänzlich eingebüsst hat, ist sie gewissermassen neutral geworden und eignet sich dadurch vorzüglich für unsern Zweck: sie nimmt das Resultat nicht voraus, wie

[1]) Eine nicht aus epigraphischen — Inschriften fehlen hier völlig — sondern rein formalen, stilistischen Gründen getroffene Ausscheidung aus dem korinthischen Bannkreis hat jetzt wohl mit Glück Böhlau (Aus jon. u. ital. Nekropolen) für die schon lange durch ihre Eigenart abstechenden kyreneischen Schalen getroffen. Den Anstoss gab die unerwartete Thatsache jonischen Fundorts.

es die andern jüngeren und richtigeren Bezeichnungen mehr oder weniger thun würden, vor denen sie zugleich den Vorzug grösserer Kürze und Präzision voraus hat. —

Die „tyrrhenischen" Amphoren[1]) sind ausnahmslos „Halsamphoren", d. h. Exemplare jener Amphorengattung, welche Hals und Bauch scharf voneinander absetzt. Wo die beiden Teile aneinanderstossen, liegt ein schmaler rot bemalter Reif. Der Bauch ist eiförmig, also mehr ins Schlanke als in die Breite gehend. Die Mündung zeigt ein knappes Echinusprofil, das der Fusswulst im Gegensinne, etwas weiter ausladend, wiederholt. Diese echinusartige Mündung findet sich wieder im jonischen Kunstgebiet: so durchweg an den „rhodischen" Amphoren, den von Dümmler, Röm. Mitt. II. p. 171 ff. zusammengestellten italisch-jonischen Amphoren, dann auch an den grossen chalkidischen Amphoren und Hydrien. Das korinthische dagegen bevorzugt am Mündungswulst das Profil einer oben und unten scharf horizontal abgeschnittenen Kegelzone, wie es überhaupt eine Vorliebe für scharfkantige Lippen hat.[2]) Unter den tyrrhenischen Amphoren kenne ich nur ein einziges Exemplar mit kantiger korinthischer Mündung: Louvre, Hw. 7.

Etwas seltenes ist auch ein mehrfach horizontal geriefelter Mündungswulst so bei: Louvre, Hw. 2, 8 u. 10. (Vgl. hiezu die sicher attische msfg. Hydria, München 572, von echt „tyrrhenischem" Stil). Die Henkel sind einfach kreisrund im Querschnitt, nur vorübergehend findet sich bei jüngeren Exemplaren eine Abart: die Henkel sind dann zwei- bis dreimal vertikal geriefelt, zuweilen auch mit kurzem Querstab am unteren Ende versehen — sicher die Nachahmung ursprünglich metallurgischer Formen.[3])

---

[1]) Vgl. zum Folgenden Brunn-Lau, p. 7 ff. Holwerda im Jahrb. 1890 p. 245 ff. Walters JHS. 1898. p. 284.

[2]) Schon die ägyptische Kunst kennt eine ähnliche Form, so regelmässig an der schlanken Wasserflasche, aus der man libierte und die als Hiroglyphe „kühl" bedeutet. Dann das Mykenische vgl. Myken. Thongef. Taf. V, 21. VII. 42. Myk.Vasen XXVII, 223. Nur ist in all diesen Fällen der Ausschnitt vom Cylinder, nicht vom Kegel genommen. Es ergiebt sich also eine senkrecht, nicht schräg stehende Ringfläche nach aussen hin. Daran schliessen sich — aber schon mit der Schrägung — die protokorinthischen Lekythen, die Caeretaner Hydrien und endlich — die attischen sfg. Bauchamphoren mit ausgespartem Bildfeld. Vgl. Berliner Vasenkatalog. Tafel IV, Form 28.

[3]) Die Riefelung der Henkel kennt schon die geometrische Keramik. Regelmässig haben sie dann die „rhodischen" Amphoren, öfters die schlanken korinthischen Kannen.

Wie in den älteren Gattungen überhaupt ist bei den tyrrhenischen Amphoren der grösste Teil der Oberfläche noch thongrundig und ungefirnist gelassen. Ganz schwarz gefirnist ohne Ausnahme ist nur der Fusswulst, fast immer auch der Mündungswulst. Ausnahmen sind: 52, 53, mit Lotosknospenfriesen, 54, mit gegenständigem Epheublattfries, 44 mit Stabornament. Auch die Henkel sind schwarz gefirnist, doch nicht völlig: auf der Unterseite bleibt in der Mitte ein thongrundiger Streifen stehen. Ein breiter schwarzer Firnisstreif unmittelbar über den Fussstrahlen findet sich erst auf jüngeren Exemplaren.[1]) Regelmässig dagegen zieht sich oben der inneren Wandung des Halses entlang eine zwei bis drei Finger breite Firnisschicht und auf dieser zwei rote horizontale Kreislinien. Zwei ebensolche, nur feiner und dünner, auch aussen auf dem Mündungs- und Fusswulst, gezogen „while the vase was on the wheel", wie Walters wohl richtig anmerkt.[2])

Der Hals ist meist mit alternierendem Palmettenlotosflechtband bemalt, nur ganz im Anfang noch mit Tieren und nur in der Mitte und zweiten Hälfte der Entwicklung mit einem P.-L.-Kreuz. Ganz am Ende dominiert dann wieder das P.-L.-Flechtband. Niemals fehlt das Stabornament mit abwechselnd roten und schwarzen „Stäben", unter den Henkeln meist kurz intermittierend. Die Stelle stärkster Wölbung, die „Schulter", ist für die inhaltlich bedeutendste, die figürliche Darstellung reserviert. Diese reicht herab bis etwa zur Stelle des grössten Durchmessers. Da die unteren Henkelansätze gerade mitten in diese Zone fallen, erleiden die Darstellungen auf Avers und Revers hierdurch eine entschiedene räumliche Trennung, welche dann in den

---

[1]) Nur der Fülle des Materials halber ziehe ich den Begriff „tyrrhenisch" so enge. Die sämtlichen von Holwerda in zweiter Linie genannten Gefässe (No. 50—67) mit schwarz gefirnister unterer Bauchhälfte schliesse ich lediglich aus diesem Grunde hier aus. Sie sind nicht jünger, soviel ich sehe, auch nicht älter als die hier behandelten Gefässe. Ob bei ihnen wirklich freier mit den „korinthischen" Dekorationselementen geschaltet worden sei, wie Holwerda p. 247 annimmt, muss vorderhand noch dahin gestellt bleiben. Diese Vasen bedürfen einer gesonderten Paralleluntersuchung, welcher wiederum eine besondere Sammlung des weithin zerstreuten Materials vorausgehen müsste. Beides geht über das hier vorerst gesteckte Ziel hinaus. — Aus gleichem Grunde muss ich auch die „tyrrhenischen" Hydrien vorerst noch beiseite lassen.

[2]) l. c. p. 282.

allermeisten Fällen auch den Verlust des inneren Zusammenhanges nach sich gezogen hat. Unter dem Schulterbild folgen dann mehrere Zonen mit Tieren, die rein dekorativ immer so gruppiert sind, dass ihre Anordnung eine von beiden Seiten her nach der Mitte zu symmetrische ist. Niemals fehlen die Fussstrahlen, immer in einfacher, nie in gedoppelter Reihung. An Zahl scheinen sie im Lauf der Zeit eher zu- als abzunehmen. —

Die historische Entwicklung, welche wir an den tyrrhenischen Amphoren verfolgen können, ist keine erfreuliche. Es ist die Geschichte eines Niederganges, eine absteigende Linie, oder besser die letzte besonders stark fallende Strecke einer solchen, der wir nachgehen und eigentlich sind es nur die verschiedenen Grade der Entartung, an denen wir das zeitliche Fortschreiten innerhalb der ganzen Reihe beobachten können. Es ist eben ein kleiner Ausschnitt aus dem Bild, das die Kunst des 6. Jhs. v. Chr. auf ihrer einen, der Schattenseite, auch im grossen zeigt: der Übergang vom strengen, kraft- und saftvoll markigen zum jüngeren laxen und flüchtigen archaïschen Stil. Zu einem der Ausläufer dieser in sich zusammensinkenden Art gehören auch unsere Vasen. Die erfrischenden Anzeichen einer neuen Zeit sind zwar durchaus nicht zu verkennen, aber sie bleiben eben nur Anzeichen. Der grosse Strom des neuen Lebens im künstlerischen Schaffen ging durch andere Kanäle. Was mit ihm nicht in Verbindung blieb, wurde zu stagnierenden Altwassern. Diese traurige Thatsache eines stufenweise zunehmenden Verfalles in unsrer Vasengattung sei hier gleich vorausgenommen. Es ist nicht anders: es sind alte Schläuche, die der neue Most zu zerreissen droht und zerreisst, die daher nicht weiter zur Verwendung gekommen sind; es ist eine aussterbende Gattung.

Ich glaube, man braucht nicht mal erst alle erhaltenen Exemplare nebeneinander zu sehen, um von der grossen Einheitlichkeit ihrer Form, ihres Stils sowie ihrer Technik betroffen zu werden, und auf den Gedanken zu kommen, all diese Gefässe seien am Ende nicht nur aus einer Werkstatt, sogar aus einer Hand hervorgegangen. Mit der fabelhaften Routine, wie sie jene Leute damals unzweifelhaft besassen, konnte der Meister in ein bis zwei Tagen ein solches Gefäss fix und fertig herstellen. Die verhältnismäfsig geringe Anzahl der erhaltenen Gefässe (zwischen 70 und 80) — freilich kein

absolut sicherer Maſsstab — würde gleichfalls dafür sprechen können. Die im folgenden hervorgehobenen Unterschiede sind nicht so gross, dass sie über die in einer einzigen Generation, ja eines einzigen Mannes mögliche und wahrscheinliche Entwicklung hinausgingen. Für „Barbaren" als Export bestimmt, wie die Thatsache der Fundorte beweist, wendete der attische Meister seinen Erzeugnissen wenig Sorgfalt zu, und je grösser die Nachfrage ward, immer noch weniger. Vielleicht erklärt sein Tod, respektive die damit verbundene Auflösung seiner Werkstatt das völlige Aufhören dieser ganz isolierten Amphorenproduktion.

Die Arbeit sowohl des Töpfers[1]), noch mehr aber die Mache des Malers ist oft eine recht flüchtige, in einzelnen späteren Fällen sogar eine direkt liederliche. Dagegen sind die ältesten Exemplare in jeder Hinsicht mit grösserer Sorgfalt, zuweilen mit wirklicher Liebe ausgeführt. Und die ganze ältere Serie hindurch, bis um die Mitte der Entwicklung erhält sich ein gewisses Maſs von Solidität. Aber dies gute Erbteil verringert sich zusehends. Vor dem Ende erfolgt dann noch einmal ein kurzes Aufleben, das inhaltlich wie dekorativ der Aufnahme verschiedener neuer Elemente verdankt wird. Der vorhandene abgebrauchte Formen- und Typenvorrat wird dadurch bedeutend bereichert und nach aussen hin eine fast luxuriöse, entschieden grössere Wirkung erzielt als jemals vorher. Aber es war eine Blüte von kurzer Dauer: es fehlte ihr von Anfang an die nötige Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit, wie sie den Beginn der Gattung noch auszeichnete. Der Verfall war nicht mehr aufzuhalten. Die spätesten Exemplare sind geringwertig in jeder Beziehung.

Auch an ganz äusserlichen Dingen, wie der Vasenhöhe, der Rundung des Bauches, den Henkel- und Mündungsformen, auch der Anzahl der Trennungslinien zwischen den einzelnen Bauchzonen lässt sich dies verfolgen.

Die älteren Gruppen weisen als durchschnittliche Höhe 40 cm auf. Darauf folgt ein langsames Sinken, bis auf 31 cm; dann gegen

---

[1]) Um über die Qualitäten des verwendeten Thones endgiltig urteilen zu können, fehlt mir leider die Autopsie noch vieler wichtiger Stücke. Sehr selten scheint ein feiner rötlicher Thon, der aber nur in der Mitte der Entwicklung zur Anwendung kommt. So: München 126 u. Kopenhagen.

den Schluss zu ein entschiedenes Steigen von meist über 40 cm bis zu 50 cm. Am Ende kommt man wieder beim alten Durchschnittsmafs von 40 cm an.[1])

Die Trennungslinien zwischen den Bauchzonen sind auf den ältesten Exemplaren durchweg einfache; sie steigern sich dann zu zwei-, drei-, ja auch vierfachen. Davon erhalten sich am längsten die zweifachen, mit ziemlicher Regelmäfsigkeit unter dem Schulterbild. Der Grund, solche mehrfachen Trennungslinien zu ziehen, war ohne Zweifel das Bedürfnis nach reicherer Verzierung. Indes scheinen sie nicht genügt zu haben; denn sie werden verdrängt von einem andern ebenso einfachen, aber wirkungsvolleren Motiv: dem Punktband. Der ganzen älteren tyrrhenischen Reihe ist dies fremd. Sein erstes Erscheinen ist verbunden mit mehrfachen Trennungslinien, ist also nach der Mitte der ganzen Entwicklung anzusetzen. Von da ab erhält sich das Punktband bis an das Ende unsrer Gattung. Dabei bleibt die doppelte Firnislinie, über und unter ihm, Regel. Indes findet es sich durchaus nicht an allen späteren Stücken. Solche mit und ohne Punktband gehen vielmehr gleichzeitig nebeneinander her.

Öfters wird auch ein alternierendes Palmettenlotosflechtband zwischen Schulter- und Bauchzonen eingeschoben. Doch kann dies nicht als das Kennzeichen einer besonderen Periode gelten, es findet sich vielmehr in allen Entwicklungsstadien unsrer Gattung vor: an frühen, mittleren und späten Exemplaren. Charakteristisch nur für jene oben angedeutete Luxusgruppe ist die Doppelung des Motivs, ebenso wie die des Punktbandes. (vgl. Florenz 1786)

Die ornamentalen Tiere sind anfangs wie alles sehr sorgfältig gezeichnet und von grossen, bedeutenden Körperformen. Allmählich aber werden sie schlanker, schmächtiger und immer flüchtiger in der Zeichnung. Doch erst gegen Ende tritt die Anwendung von weisser Deckfarbe hinzu: Vierfüssler mit weissem Bauchstrich giebt es nur auf jungen Exemplaren. Hinsichtlich der Gruppierung scheinen die zweigliedrigen Tiergruppen (z. B. Sirene-Sirene) älter zu sein als die dreigliedrigen (Sir-Sir-Sir). Vgl. unten.

---

[1]) Die Amphora in Corneto, Ant. Denkm. I. 22 ist 38 cm hoch, wie es richtig im Jahrb.; 32, wie es in dem kurzen, die Tafel begleitenden Text heisst, ist unrichtig.

Die gleiche Degeneration machen natürlich auch die Inschriften[1]) durch: anfangs sehr sorgfältig und korrekt, arten sie mehr und mehr in die bekannten sinnlosen Kleckse aus, die auf den jüngeren Exemplaren durchweg die Inschriften vorstellen sollen. Eine genaue Zusammenstellung dieser sinnlosen Buchstabenreihen, wie sie Hauser wünschte, muss gewiss gemacht werden. Doch kann dies nicht geschehen ohne Kenntnis und eingehende Untersuchung der Originale selbst. Da mir dies zum grossen Teil noch versagt war, muss ich von dieser epigraphischen Spezialstudie abstehen. Dafür mögen hier noch einige andere Beobachtungen Platz finden; zuerst eine allgemeinen Charakters: über die Art, wie die Inschriften angebracht sind.

Auf den älteren Exemplaren verlaufen die Inschriften in ganz unregelmäſsiger Richtung, je nachdem eben Platz vorhanden ist[2]), vom Kopf[3]), oder wenn dies wegen Raummangels nicht angeht, doch vom Oberkörper oder von der Mitte des Körpers[4]) der zu bezeichnenden Figur ausgehend.[5]) Dabei lassen sich die Buchstaben nicht auf eine gerade Linie stellen, die hinzuzudenkende Grundlinie derselben biegt sich vielmehr in jeder Weise um, wie es eben die Situation erfordert (so „Troilos“, München 124); oder auch sie folgt ungefähr parallel der zunächstliegenden Kontur (so „Hektor“, ibid.; „Achilleus“, Florenz 1852; beide Namen laufen parallel den Schildrändern; „Peleus“, Berlin 1706, dem rechten Bein entlang). Auf den jüngeren Exemplaren dagegen ist es anders. Da lässt sich die mehr und mehr zunehmende Tendenz beobachten, die Buchstabenreihen entweder ganz vertikal oder ganz horizontal hinzusetzen, eine bewusste, auf dekorative Zierlichkeit abzielende Richtung, welche sehr an die Archaïsten Amasis und Exekias erinnert. Bei diesen herrschen die zierlich horizontal und besonders die ganz vertikal gestellten Buchstaben mit nicht zu verkennender Absichtlichkeit vor.[6]) Auch in unsrer Gattung begegnen wir der gleichen Tendenz, nur

---

[1]) Die ältere Litteratur erwähnt bei Arndt, Studien, p. 34 Anm. 1.

[2]) 10 (Diomedes, Nestor, Neoptolemos, Polyxena).

[3]) ibid. Phönix, Aias Oileus.

[4]) ibid. Amphilochos, Antiphates.

[5]) Umgekehrt: nicht von der Figur ausgehend, sondern auf sie zulaufend: „Ankaios“, Berlin 1705, — eine Ausnahme, welche die Regel bestätigt.

[6]) Vgl. Wiener V. Bl. 1888. V—VI. 89. III—V (auch bei Timiades).

weniger konsequent durchgeführt. So auf Berlin 1704, ferner Bonn, vgl. besonders die Buchstabenreihen zwischen den Beinen der Krieger. Br. M. B. 47.; Louvre Hw. 2, 9; Karlsruhe 200; Haag; München 127—156 etc.

In solcher Weise dekorativ im leeren Raume verteilte Inschriften verlieren aber leicht ihren Zusammenhang mit den zu ihnen gehörigen Figuren. Dadurch wird ihre zunehmende Sinnlosigkeit verständlicher und einigermafsen entschuldigt. Auf ganz späten Exemplaren, wie Ant. Denkm. I. 22, überwiegen wieder die unregelmäfsig verlaufenden Buchstabenreihen. Aber die Sinnlosigkeit ist geblieben.

Was einzelne Buchstaben und ihre Formen betrifft, so bleibt bestehen, was Loeschke seinerzeit konstatierte:[1]) in der ganzen Gattung giebt es kein ⊗ oder ⊕, nur ⊙. Dazu kann mit gleich absoluter Sicherheit treten: es giebt kein vierstrichiges Sigma, nur dreistrichiges. (Die Abbildung Gerh. etrusk. u. c. Vbb. Taf. X. ist hierin beim „Peleus" unrichtig, wie auch Furtwängler im Berliner Vasenkatalog zu No. 1706 anmerkt.)

Ferner ist es eine wichtige Thatsache, dass die ältesten Exemplare nur K und H, nicht ϙ und B haben. (z. B. München 124, Berlin 1705.) Gerade diese spezifisch alten Formen fehlen noch, sie tauchen erst um die Mitte der Entwicklung auf (zuerst Br. M. B. 48. hier dreimal ϙ), zugleich mit den ersten sinnlosen Inschriften. Das Kappa und die geschlossene Etaform (vgl. besonders auch Berlin 1704) brauchen somit nicht Anzeichen eines besonders hohen Alters zu sein. (Vgl. das unten zur Françoisvase Bemerkte.) So findet sich auch vierstrichiges Epsilon erst auf dem ziemlich jungen Bonner Exemplar; nach Loeschkes gütiger Mitteilung sicher zweimal.

In den sinnlosen Inschriften[2]) werden von Vokalen am meisten verwendet: O, I, V, seltener E, fast gar nicht A, von Konsonanten N, +, F, T, K, Λ, Π, ϙ, Z und die Zeichen ⊦, E, davon aber K, +, T eigentlich nicht mehr auf ganz späten Exemplaren. Am häufigsten sind Reihungen von NOINO .... Niemals giebt es in sinnlosen Inschriften B oder M, äusserst selten I (Bonn u. München 126). Altertümlich ist die Grösse der Anfangsbuchstaben, München 124,

[1]) Jahrb. 1887, p. 278.

[2]) Vgl. zu Folgendem Arndt, Studien, p. 34, wo die älteren Besprechungen angeführt sind.

in „Bomos“ und „Aineas“. Sie erinnert noch sehr an die Unregelmäfsigkeit der älteren Schriftproben. Vgl. besonders die klobige Sophilosinschrift, Jhb. 1898. Taf. I. u. p. 17. Was aber den Namen des dritten Troers auf der ebengenannten Vase betrifft, so möchte ich ihm nicht wie Kretzschmer derart Gewalt anthun, dass ein bekannter Deiphobos daraus entsteht. Nach genauer Untersuchung des Originals mit der Lupe halte ich Φ für ausgeschlossen und lese ein gewöhnliches, auf der einen Seite ausgeflossenes ⊙. Der Punkt in der Mitte des Kreises ist ganz deutlich und kann mit einer Sekante nicht verwechselt werden. In dem folgenden N vermag ich nur ein Ny, kein Beta zu verstehen. Demnach bliebe Deithynos, allerdings sonst nicht bezeugt. In den auf uns gekommenen Epen werden aber ebensowenig genannt Amphilochos und Antiphates in der Polyxenageschichte[1]), Melanion als Teilnehmer der kalydonischen Jagd[2]), oder Iphis in der Troilosgeschichte.[3])

Ich schliesse mich ganz Loeschke an, wenn er in dem Inschriftenrest rechts vom fragmentierten Poseidon, Mon. IX. 55, den Rest eines Beinamens desselben vermutet. Die Buchstaben sind so eng gestellt, dass ihre ursprüngliche, vollständige Reihe als eine lange von oben bis unten reichende, wie beim Hermes Kyllenios beabsichtigt gewesen sein muss. Dazu reicht aber nur ein längerer Beiname aus. Auch sonst sind ja solche Beinamen für unsre Gattung bezeugt. Vergl. den Nestor Pylios und Aias Oileus in London.[4]) Die von Wilamowitz vorgeschlagene Lesung „Ganymedes“ halte ich aus ikonographischen Gründen für ausgeschlossen. Die archaïsche Kunst kennt überhaupt noch keine Darstellungen dieses Lieblings des Zeus. Die frühesten — und dann immer den Raub vorstellend — finden sich erst auf streng rfg. Vasen.[5])

Wie in allem, so scheinen mir auch in den Inschriften die tyrrh. Maler viel selbständiger gewesen zu sein als man bislang annimmt. Ich sehe keinen zwingenden Grund, die Verschreibungen, das Herübernehmen unattischer Zeichen, wie des ϙ neben dem K in

---

[1]) JHS. 1898. Taf. XV. vgl. p. 285.

[2]) Berlin 1704.

[3]) Florenz 1852.

[4]) JHS. 1898. pl. XV.

[5]) Roscher, Myth. Lex. I. 1598. Sp. 25.

Kyllenios, des B und Δ in Zeus, die Verwendung der ⊟form etc. auf ein beabsichtigtes, direktes Kopieren guter korinth. Namen zurückzuführen, noch viel weniger die ganz sinnlosen Inschriften als unverstandene Nachahmungen sinnvoller Beischriften anzusehen. Ich möchte darum auch keine neuen Deutungsversuche dieser merkwürdigen Buchstabenverwendung anstellen, sondern sie ansehen als das, was sie offenbar sind: mehr oder weniger flüchtig hingeworfene Zeilen von auch im Figürlichen und Ornamentalen mit gleicher Flüchtigkeit verfahrenden Leuten. Die keinen Inhalt ergebenden Buchstaben-Reihungen haben ihre nächste Analogie in den ebensowenig tieferen Sinn enthaltenden Reihungen der Tiere. In beiden gibt es gewisse Gruppen, die sich in gleicher Anordnung immer wiederholen, in beiden auch seltener vorkommende Glieder, die die Verbindung zwischen jenen Gruppen herstellen. So gewiss die tyrrh. Tierfriese keine Nachahmungen der korinthischen sind, so gewiss sind auch die tyrrh. sinnlosen Inschriften keine Nachahmung von korinthischen Beischriften.[1]) Wenn man zudem bedenkt, wie weit man damals noch von einer gesetzlich geordneten Orthographie entfernt war, so wird es einen nicht Wunder nehmen, wenn in der Stadt, die in jeder kulturellen Hinsicht ein Sammelbecken der verschiedenartigsten fremden Einflüsse war, auch fremde Buchstabenformen vereinzelt mit unterlaufen. Das korinthische Kappa und Epsilon steht nicht allein, chalkidische Gammas und Lambdas sind Gegenstücke. (Brit. Mus. B. 48.)

Bei der Schreibung ΔEV≷[2]) könnte der erste Buchstabe weggefallen und ursprünglich IΔEV≷ wie Mon. VI, 56, 3 beabsichtigt gewesen sein. Der erste Buchstabe scheint auch beim IΛIAΔE≷ (JHS. 1898 pl. XV) zu fehlen. Aus gleicher Flüchtigkeit sind Vertauschungen einzelner Buchstaben hervorgegangen wie ≷+ statt +≷ in „Polyxena“[3]) M und N wechselseitig vertauscht im Antiphates und

[1]) Öfters, z. B. Berlin 1704, ist auf einundderselben Vase die Hauptdarstellung vorne mit ganz guten, die auch inhaltlich mehr dekorativ gehaltene Rückseite aber mit ganz sinnlosen Inschriften ausgestattet. Der Mann konnte also, wenn er wollte. — Oder konnte er wirklich nicht? Dann muss er einen des Schreibens kundigen Freund gehabt haben, der ihm indes seine seltene Kunst nur bei ganz besonders exquisiten Bildern geliehen haben zu scheint. Für das übrige musste sich der Meister, so gut es eben ging, selbst behelfen.

[2]) Berlin 1704, vgl. Kretzschmer, Vaseninschriften, p. 102, § 85 u. p. 230.

[3]) Vgl. Kretschmer l. c. p. 180.

Amphilochos ebenda, X und K in Kalchas, Florenz 1852, ⊦ und E in Kyllenios, Berlin 1704.

Ein Jota zuviel steht im Namen des Hephaistos, eines zuwenig in dem der Eileithya (ebenda), ein E zuwenig bei der auf Mon. VI, 56, 3.[1]) Für solchen Schwund einzelner Buchstaben vgl. jetzt auch die Menidischerbe mit KETA (VRO≷)[2]), ein Beispiel aus der den tyrrhenischen Amphoren unmittelbar vorausgehenden Zeit, und aus gleichem Fabrikationsort! —

Die herrschende Kompositionsweise[3]) ist die friesartige, nicht die metopenartige.[4]) Das liegende Rechteck, nicht das Quadrat ist die Grundform des zu füllenden Raumes; auch hierin also mehr Anschluss an Jonisch-Kleinasiatisches als an Peloponesisches. Meist ist der Schwerpunkt der Komposition in die Mitte gelegt, wie regelmäfsig bei der kalydonischen Jagd, der Netosepisode, Alkmaions Rache, dem Kampf um die Leiche (Karlsruhe 200), den Darstellungen der Athenageburt, der Amazonomachie des Herakles, (Louvre Hw. 16, Gsell, Vulci VI), dem Zweikampf Brit. Mus. B. 47, Hw. 26, dem gelagerten „Herakles", Louvre Hw. 17, Theseus und Minotauros, Louvre Hw. 20, Polyxenas Opferung. JHS. 1898]; seltener ganz an das eine Ende, so beim Kampf um Troilos' Leiche (München 124, Florenz 1852), dem Zug der Männer, Louvre Hw. 17 u. 18, dem Kampf mit der Hydra, Louvre Hw. 22. etc. . . . Noch seltener sind Auflösungen in zwei getrennte, gleichmäfsig nach beiden Seiten hin verteilte gleichartige Gruppen, so Ant. Denkm. I. 22: die Letoiden und Niobiden; Louvre Hw. 12: die Letoiden, Tityos u. Ge; Florenz 1786: die beiden Frauen-Gruppen links und rechts vom Gespann in der Mitte. — Ein Beispiel, wie ein friesartig gedachtes Bild in ein quadratisches zusammengedrängt werden konnte, ist die Scherbe von der Akropolis, Ephimeris 1883, pin. 3, wenn anders Loeschke recht hat, indem er aus der Kurvenlinie rechts auf ein ausgespartes Bild schliesst.[5]) So dicht kommen die Figuren auf unsern tyrrheni-

---

[1]) cfr. Kretschmer p. 156 ff.

[2]) Jahrb. 1898, Taf. I. u. p. 16.

[3]) Vgl. Masner, Einleitg. p. XVI.

[4]) Eine vereinzelte Ausnahme die Theseus-Minotauros-Gruppe Louvre, Hw. 20.

[5]) Mylonas l. c. p. 53 nennt wohl ungenau das Fragment ein τειμάχιον πώματος.

schen Schulterbildern nie aufeinander. Und doch ist es ganz der gleiche Stil und Ductus. Die Scherbe ist somit ein Hinweis, dass es neben den tyrrhenischen Halsamphoren mit umlaufenden Bildstreifen auch tyrrhenische Bauchamphoren mit ausgespartem Bildfeld gegeben haben muss.

Ohne eigentlichen Mittelpunkt sind sehr oft die Komostänze, die Hoplitenkämpfe und immer die Reiterfriese komponiert.

Über die streng symmetrischen Kompositionen der mehr ornamentalen rückseitigen Schulterbilder mit Tieren siehe unten. Sie gehören der älteren Serie an, die jüngeren Exemplare vermeiden rein dekorative Tiere im Schulterbild. An ihre Stelle treten — freilich nicht viel mehr bedeutende — Mantelfiguren (Brit. Mus. B. 47, München 127) oder Keletizontes (z. B. Louvre Hw. 23, 26 A rechts). —

Der Inhalt der wirklich gegenständlich, nicht bloss dekorativ gehaltenen Darstellungen ist, besonders in der älteren Serie, ein überwiegend mythologischer.[1]) Einige dieser Mythen ziehen sich auch durch die ganze Reihe hindurch. Dazu gehört vor allem:

Die Amazonomachie des Herakles, auf alten und jungen Exemplaren gleich häufig, im ganzen sechsmal dargestellt. Die Anordnung der einzelnen Kämpfergruppen ist stets eine parataktische, von je 2—3 Gliedern. (Vgl. Corey u. B. Gräf bei Wissowa, Amazones p. 1773. Z. 65 ff.) Herakles[2]) ergreift seine Gegnerin immer am Arm oder am Handgelenk, nicht an der Schulter oder am Schild, auch noch nicht am Helm oder an den Haaren. Ist sie benannt, so immer Andromache, nie Hippolyte (vgl. Corey und B. Gräf ibid. p. 1774), ihre Genossinnen Glauke und Pantariste, des Herakles Gefährten: Telamon und Timiades. An Herakles selbst ist ein Wandel in der Tracht zu bemerken. Auf der ältesten Darstellung (Hw. 19) trägt er nur den Chiton, noch nicht das Löwenfell, ganz wie früh auf der grossen altattischen Netosamphora, der Menidischerbe, Jhb. 1898. Taf. 1. und im im Giebel des Sikyonier Schatzhauses in Delphi. (Vgl. auch Berlin 1702.) Dies scheint der speziell altattische Typus zu sein. Dann kommt mit jonischen Einflüssen das

[1]) Vgl. Walters, l. c. p. 284.

[2]) — seine Waffe ist immer das grosse Schwert; vgl. wieder die altattische Netosamphora. Herakles mit der Keule giebt es auf den tyrrhenischen Amphoren überhaupt nicht.

Fell. Aber es wird nicht sofort als ringsumschliessende Hülle gebraucht; lange Zeit hindurch bleibt der Kopf noch unbedeckt. So Hw. 1, 16, 22, Berlin 1710, Florenz 1786. Der Typus mit über den Kopf gezogenem Fell ist der jüngste, wahrscheinlich fertig aus jonischem Kunstkreis übernommen. (Gsell, Vulci VI/VII. Mus. Greg. II, 28. 2. München 156. Vgl. die chalkidische Schale, Ross, Arch. Aufs. II. Taf. 2[1]); die chalkidische Amphora Gerh. A. V. 105, sowie sämmtliche italisch-jonische Heraklesdarstellungen, z. B. die Amphora Gerh. A. V. 127, die Peruginer Bronzereliefs, Ant. Denkm. II. 14 u. 15,5; den Bronzedreifuss, München, Glyptothek No. 44[2]); die jonischen Gemmen, Berlin 136 u. 147. Niemals erscheint Herakles unbekleidet, wie im peloponnesischen Typus.[3]) Im übrigen sind Heraklesthaten noch ziemlich selten dargestellt: ausser der eben genannten Amazonomachie nur noch der Kampf mit der Hydra, Prometheus' Befreiung und Nessos' Bestrafung.

Auf älteren und jüngeren Exemplaren ist ferner zu finden die Kentauromachie. Aber immer ist es der Kampf der Lapithen, nie der des Herakles gegen die Ungeheuer, der dargestellt wird. Kaineus, halb in die Erde gesunken, ist deutlich erkennbar auf dem Exemplar in Gotha.

Nur in der älteren Serie dagegen kommt vor die Troilosgeschichte. Und zwar zweimal[4]) in einem Typus, der dem Korinthischen, das man sich gern als Vorbild dachte, völlig fremd ist. Nicht die Belauerung am Brunnen, sondern den Kampf um den blutigen, verstümmelten Leichnam will der tyrrhenische Maler geben. Der Mörder hat das abgeschlagene Haupt bei den langen Haaren erfasst und schleudert es höhnend den Feinden hinüber.[5]) Der gewählte Moment ist von höchster dramatischer Kraft. — Die Scene am Brunnen findet sich, ähnlich dem korinthischen Schema[6]), auf einem. mir leider

---

[1]) Jetzt im Nat. Mus. zu Athen; in Thon, Firnis und Sorgfalt der Arbeit ganz wie die chalkidischen Amphoren.

[2]) Micali Storia XXIX, 7, vgl. ibid. die etrusk. Bronzestatuetten. XXXV. 6. 7. u. Mon. in. XV.

[3]) Vgl. Furtwängler in Roschers Lexikon I, p. 2143 oder Ant. Denkm. III, 29, 9.

[4]) München 124 u. Florenz 1852.

[5]) Florenz 1852.

[6]) Vgl. die Lagynos des Timonidas.

unzugänglichen Exemplar des Konservatorenpalastes: links schreitende Krieger — Troilos reitend, mit Handpferd — Polyxena hält mit beiden Händen die Hydria unter den als Löwenkopf gebildeten Wasserspeier — auf dem durch karrierte Gravierung als gemauert bezeichneten Brunnenhaus sitzt nach links der Rabe. — Achill im Hinterhalt; Rundschild, hoher Helmbusch.

Auch die Eberjagd — dreimal dargestellt — scheint ausschliesslich zu den älteren, nicht den jungen Motiven, zu gehören. Durchweg fehlt noch Atalante, dagegen wird wohl nach einer sonst unbekannten epischen Überlieferung jener Zeit Melanion als Teilnehmer an der Jagd genannt. (Vgl. E. Kuhnert bei Roscher, Meleager. Sp. 2609.)

Erst um die Mitte der Entwicklung erscheinen vereinzelt der Kampf des Herakles mit der Hydra (Hw. 22), des Theseus mit Minotauros (Hw. 20) und die Befreiung des Prometheus (Karlsruhe, La Tolfa).

Nur auf jüngeren Exemplaren kommen vor: die Nessosgeschichte, fünfmal, — immer mit Deianira — Athena's Geburt, die Verfolgung der Niobiden[1]) (je zweimal), Amphiaraos' Abschied[2]) und Alkmaions Rache[3]) (je einmal). Die Haltung der Deianira variirt; zuerst ist ihr Unterkörper nach rechts (Hw. 1. Mus. Greg.), dann nach links gewendet. (München 126, Haag.) Der erstere Typus stellt mehr ein Sitzen auf dem Rücken des Kentauren, der zweite mehr ein Herabgleiten von demselben dar. Am jüngsten scheint die Darstellung München 156. Da sitzt sie überhaupt nicht auf dem Rücken, vielmehr trägt sie Nessos seitlich auf seinem linken Arm. Über die Anwesenheit weiterer Kentauren siehe unten.

Die bacchischen Scenen scheinen ganz im Anfang noch zu fehlen, um gegen die Mitte und das Ende zu immer häufiger, ausgedehnter und ausgelassener zu werden. Dabei fehlen auf den älteren Darstellungen noch die Frauen; die Beteiligten sind zuerst durchaus männlichen Geschlechts (Hw. 18, 20, 25; auch 14, B. 7.

---

[1]) Ant. Denkm. I. 22; Louvre Hw. 12.

[2]) Florenz 1786.

[3]) Jhb. 1893. Tafel I.

Haag, München 150, 175 B.); dann kommen Tänze von Männern und Frauen (Louvre, Campana 1093 Hw. 13, 20, München 175 A.). Gleichzeitig aber treten auch Silene hinzu, welche noch durchweg fehlten, solange die Männer allein tanzten. (Hw. 21, Hw. 14, Florenz 1786, Berlin 1711, Castellani I). Was vor sich geht, ist meist sehr obscöner Natur. Der zuerst auf korinthischen Vbb. erkannte Kordaxtanz scheint dargestellt zu sein auf den Exemplaren im Haag, München 175, 150. Hw. 10 und 20[1]); Symplegmen, München 175 A; Florenz 1786 (Silen und Nymphe).[2]) In den überaus lebhaft bewegten Reihen kommen vereinzelt auch schon Figuren in Vorderansicht vor, so Hw. 14 u. Kopenhagen. Reichlicher Weingenuss spielt eine grosse Rolle. Das lassen noch die mancherlei bei dieser Gelegenheit dargestellten Gefässe erraten. Zuerst die Kerata in den Händen der Tänzer (München 174, Hw. 19.), dann die mächtigen am Boden stehenden Kratere, München 175 u. 150, der hohe Deinos, Hw. 14, endlich der Weinstock selbst auf Hw. 8 und dem Kopenhagener Exemplare. Die Tanzenden sind in der Regel nackt, Männer sowohl wie Frauen, ein kurzer Chiton, wie Hw. 14, ist das Seltenere. Auf den jüngeren Exemplaren tragen die Männer Kranzbinden mit weissen Punktreihen um den Kopf (Haag, Hw. 13.). Kranzbinden halten sie in den Händen: Berlin 1707, Hw. 26, 14; eine weisse Binde quer über Brust und Rücken: München 150, eine am Unterarm hängend: Florenz 1786. (Für alle die letztgenannten Erscheinungen giebt es ganz besonders viele Analogien im jonisch-etruskischen Kunstkreis!)

Dionysos selbst erscheint noch selten. Ausser dem üppigen Bartwuchs zeichnet ihn ein dichter Epheukranz aus. So auf dem grossen Florentiner Exemplar, wo er kurzes weibisches „Nymphen-“ Gewand trägt; München 175, wo er sogar ganz nackt dargestellt scheint.[3]) Von seinem Gefolge umgeben sitzt er, Hw. 8; in langem Chiton auf einem Klappstuhl: vor ihm die Weinrebe, beiderseits drei Mänaden, schon mit den später üblichen Attributen: Schlange, Panther und Fackel in den Händen. Mit seinem Maultier machen sich die Silene in Florenz zu schaffen.

---

[1]) Vgl. zuletzt Walters JHS. 1898, p. 288.

[2]) Vgl. Bulle, Die Silene in der arch. Kunst, p. 56.

[3]) Vgl. Loeschke Ath. Mitt. 1894, p 516.

Vielleicht dionysischen, sicher aber rituellen Charakter haben die beiden Darstellungen Louvre Hw. 17 u. 18. Vor einem hohen Dreifuss rechts steht feierlich ein bärtiger Mann in langem Mantel, auf ihn zu kommt von links ein Zug von ebenso feierlichen Männern mit ebenso langen Mänteln. Das einemal sind es sechs mit lauter Trinkhörnern, das andere Mal sieben, abwechselnd mit Trinkhörnern und langen Tänien in den Händen. Vielleicht findet sich noch einmal in der Litteratur eine Erklärung für diese merkwürdige πομπή. Hier sei nur ihr Vorkommen konstatiert.

Überaus häufig, besonders gegen das Ende zu, erscheinen die Hoplitenkämpfe, immer Monomachien, meist mehrfach nebeneinander wiederholt. Ganz typisch ist dabei die Figur des am Boden hingestreckten Gefallenen. Singulär und höchst originell aber ist der Kampf um den der Waffen bereits beraubten Leichnam, Karlsruhe 200. Das ist kein gedankenlos übernommener Typus, sondern frische, lebendige eigne Erfindung. Vereinzelt steht die Rüstungsscene auf dem Hals des Florentiner Prachtexemplares: Frauen bringen den Helden die einzelnen Waffenstücke herbei. Am allergewöhnlichsten sind die galoppierenden Jünglinge, geradezu typisch für den Revers der jüngeren Exemplare.

Meist sind dieseReiterfriese rein dekorativ gedacht. Einige Male aber zeigen grosse Dreifüsse am Anfang oder Ende des Streifens an, dass hier ein wirklich inhaltlich gedachtes, ein agonistisches Motiv vorliegt, (Hw. 3, Karlsruhe 200). Auf letzterem Exemplar ist das Ziel sogar durch eine kannelierte Säule mit dorischem Kapitäl markiert, ebenso bei dem Wagenrennen auf dem Revers des Florentiner Prachtstückes. Da sitzen auch die Zuschauer auf gebauten Stufen in mehreren Reihen übereinander. Die Preisrichter stehen in langem Chiton und Mantel bei den ausgestellten Prämien: hohen, lebens- und über lebensgrossen Dreifüssen. Bei dem Pentathlon der Genfer Vase sitzen sie auf Klappstühlen. Ausser den Dreifüssen auch grosse runde Kessel als Preise. In der Gymnasionsscene, Brit. Mus. B. 48, fehlt zum Pentathlon nur der Faustkampf, ganz links steht ein Aulete, mehr rechts ein Aufseher mit langem Stab. — Andere in ihrer Art isoliert dastehende friedliche Bilder sind der Hirte mit seinen Rindern auf der Genfer und der Einzug des Brautpaares auf der Petersburger Vase (151).

Was einzelne mythologische Figuren betrifft, so unterscheiden sich die dargestellten Götter nur ganz äusserlich von den Menschen; durch ihre Attribute. Zeus, Poseidon, Apollo wären die gewöhnlichsten Mantelmänner ohne ihre Abzeichen: Thron und Szepter, Dreizack, Bogen und Pfeil; Ares der unscheinbarste Hoplit ohne die Beischrift; Apollo und Artemis tragen, auch falls sie von ihrer Waffe Gebrauch machen, gewöhnlichen Chiton und Helm.[1]) Athena hat nur Helm und Lanze, noch keinen Schild und noch keine Ägis. Die hohen Göttinnen tragen denselben Peplos und Mantel wie die Frauen der Sterblichen. Durch langes Frauenkleid mit dem breiten vertikalen Einsatzstreif ist einmal Dionysos als der Weichliche charakterisiert (Berlin 1704). Dagegen scheint das lange Gewand des Hermes ebenda auf altjonische Sitte zurückzugehen. (Vgl. den Hermes, der die Jo-Kuh wegführt, auf der jonischen Amphora in München W. V. Bl. 1890/91. Taf. XII, 1, die Caeretaner Hydria Mus. Greg. II, 16; das jonisch-italische Parisurteil, Gerh. A. V. 170; den Herold auf der klazomenischen Scherbe, Ath. Mitt. 1898. Taf. VI, 1, und die sicher mit Herold- oder Botencharakter ausgestatteten Greise der Dümmlerschen Vasen, Röm. Mitt. II. Taf. VIII, 1; vielleicht auch den langbekleideten Mann auf der Defennehscherbe, Jahrb. 1895, p. 41, Fig. 4, wenn anders sein fragmentierter Stab ein solches Kerykeion war.)

Über die Herkunft der Bildertypen ist bereits viel diskutiert worden. Aber im ganzen scheint mir, wie hinsichtlich der ornamentalen Elemente, so auch hier eine bedeutende Überschätzung korinthischen Einflusses obgewaltet zu haben. Ich kann Loeschkes Satz, den er speziell für die tyrrhenische Gattung geltend haben wollte[2]), dass nämlich die Maler der sfg. attischen Vasen fast nur mit peloponnesischen Typen gearbeitet hätten, nicht anerkennen. Die im allgemeinen flüchtigere Ausführung der attischen Vasenbilder scheint mir noch nicht zu dem Schluss auf Nachahmung besserer korinthischer Vorbilder zu berechtigen, die inhaltlichen Beziehungen aber nicht dafür, sondern dagegen zu sprechen.

---

[1]) Die skythische Schützentracht, spitze Mütze und eng anliegendes Gewand ist auf tyrrh. Vasen unbekannt. Die Einführung dieser nordischen Tracht scheint erst einer jüngeren Zeit anzugehören.

[2]) A. Z. 1876, p. 115.

Keine einzige der auf dem vielfach als Vorbild herangezogenen Kypseloskasten dargestellten Scenen deckt sich mit den Typen unserer Vasen. Des Amphiaraos' Auszug und Herakles' Kampf mit der Hydra sind die einzigen inhaltlich gleichen Vorwürfe; in der Komposition sind sie gerade verschieden. Dort steht nach dem älteren Typus Jolaos oben im Wagen, unbeteiligt am Kampf; hier legt er energisch mit Hand an bei der Erlegung des Ungeheuers. Wie verschieden des Amphiaraos' Auszug aufgefasst worden ist, soll unten erörtert werden. Die Kentauromachie auf dem korinthischen Monument ist, wie schon erwähnt, die des Herakles, die der tyrrhenischen Vasen aber immer die allgemeiner gehaltene der Lapithen.[1])

Den Bilderschatz vom amykläischen Thron aber dürfen wir nicht mehr als vorbildlich und peloponnesisch heranziehen, seitdem Furtwängler (Meisterwerke p. 689 ff.) seine Entstehung in jüngerer Zeit und aus jonischen Kunstideen heraus dargethan hat.

Gehen wir das Einzelne durch: Der auf unsern Vasen am allerhäufigsten dargestellte Mythos: die Amazonomachie des Herakles fehlt im korinthischen beinahe völlig. Ein einziges inschriftlich bezeugtes, noch unpubliziertes Beispiel erwähnt Gräf bei Wissowa, Amazones p. 1775. Vollständig fehlen bis jetzt im korinthischen folgende auf unsern Vasen dargestellte Geschichten: Kentauren und Lapithen, Geburt der Athena, Prometheus' Befreiung, Polyxenas Opferung, die Bestrafung von Niobes Übermut, endlich Alkmaions Rache. Inhaltlich gleich hüben und drüben, aber verschieden in der Darstellung sind, wie eben erwähnt, Amphiaraos' Auszug, der Kampf mit der Hydra, dann die Nessosgeschichte, Theseus und der Minotaur (korinthische Typen zum Vergleich: Furtwängler, Coll. Somzée pl. 43).

Hat R. Zahn in seiner Deutung der Defenneh- (Ant. Denkm. II, 21.) und Klazomenescherben (Ath. Mitt. 1898, Taf. VI, p. 38 ff.) recht, so gewinnen wir dagegen einen Zusammenhang mit der jonischen Kunst bezüglich des Troilosmythos. Das tragische Schicksal des zarten Knaben scheint ein gleich beliebter Vorwurf bei jonischen wie attischen

---

[1]) A. A. 98. p. 132 No. 13 berichtet Herrmann ungenau über das Dresdener Exemplar, vgl. unten.

Künstlern gewesen zu sein. (Vgl. auch die jonische Scherbe in Reggio, Röm. Mitt. IX, p. 290.)

Auch für die kalydonische Jagd scheint mir eine Ableitung aus korinthischem Typus nicht unumgänglich notwendig. Die beiden wirklich korinthischen Gefässe[1]) der vier von Loeschke (A. Z. 1876, p. 115) angeführten „Vorbilder“ haben einen Bogenschützen, welcher im Tyrrhenischen immer fehlt, und Ankaios nach links liegen, umgekehrt wie im Tyrrhenischen. Den Krater, Dubois-Maisonneuve pl. 27, und die altertümliche Hydria, Mus. Greg. II, 17, 2, möchte ich aber für chalkidisch, nicht für korinthisch, für die angestrebte Ableitung also für nicht eigentlich verwendbar halten. Im Unterschied vom Korinthischen ist da der Eber nach rechts gewandt, und fehlt der überrannte Ankaios. Ein jonisches Beispiel: Petrie, Tanis II. pl. XXX. 3: der Eber nach links, der Tote nach rechts; also wie im Tyrrhenischen.

Das Ethos dieser mythischen Darstellungen erinnert zuweilen ebenso sehr an die heroische Kraft gewisser Partieen der alten Epen, wie es die Wucht der kommenden Tragiker bereits ahnen lässt.[2]) Es ist ein rauher aber starker Sinn, der auch das Blutige, Schaurige, Entsetzliche sehen kann und will. Wie der Kampf um den nackten Leichnam des Helden weiter tobt, wie Königskinder gemordet und hingeschlachtet werden, wie die Frau den Gatten verrät und der Sohn die Mutter erschlägt: dergleichen wurde dem Beschauer vor die Augen gemalt. Die Naivität, die Eckigkeit und naturalistische Derbheit, mit der dies geschah, ist gleichweit entfernt von der üblichen korinthischen gravitätischen Feierlichkeit wie von der geschmeidigen chalkidischen Eleganz. Sie kann unmöglich das Produkt einer Nachahmung sein, entspricht dagegen vollkommen dem, was wir sonst von den Attikern wissen. —

Auch die Komostänze brauchen nicht aus korinthischem Kulturkreis hergeleitet zu werden. Wir kennen sie jetzt auch aus jonischem Gebiet, vgl. Petrie, Tanis II, XXVIII, 3 u. 4, Naukratis II, XI, 1 u. 2, die rhodische Amphora in Altenburg, (Böhlau aus jonischen und italischen Nekropolen p. 56 u. 57) die Dümmlersche Amphora,

---

[1]) Zwei weitere wirklich korinthische Beispiele auf Schalen in Athen, Nat. Mus

[2]) Vgl. Löschke zu den Niobiden auf 46, Jahrb. II, p. 277.

Röm. Mitt. II, p. 171, Wien 216 (Masner Taf. III.). Silene und nackte Nymphen[1]) aber sucht man ganz und gar vergeblich im Korinthischen; sie finden sich nur im jonischen Kunstkreis; vgl. den Deinos in Wien 215, (Masner, Tafel V), den Deinos im Louvre, BCH. 1893, p. 424, ferner JHS. VI, p. 190 u. 181, den klazomenischen Sarkophag Ant. Denkm. I, 46, 3; Jahrb. 1895, p. 43. Freilich sind da die Silene immer noch hufig, nicht menschenfüssig, wie durchweg im Tyrrhenischen. Zu den nackten Nymphen vgl. die kyrenische Schale, Böhlau, aus italischen und jonischen Nekropolen, Taf. XI, 1, dann die nackten Frauen bei Nikosthenes und Amasis.

Die Tänzer eines korinthischen Komos sind selten ganz unbekleidet, wie die des attischen und böotischen. Sie tragen ein rotes, kurzes, noch Becken und Glutäen deckendes Wamms mit ganz kurzen Ärmelchen; selten ist das Glied zu sehen, ebenso ithyphallische Bildungen, diese scheinen das Charakteristikum der tyrrh. Komasten zu sein. Gleichfalls nicht ithypallisch sind die böotischen Komasten (Tanagradreifuss und die Kanthari Athen. Nat. Mus. 623 u. 624); dagegen sind sie nicht bekleidet wie die korinthischen, sondern nackt wie die attischen.

Die tyrrhenischen Silene sind also immer menschenfüssig, niemals hufig, auch niemals durch Gravierung als zottig charakterisiert. Der chalkidische Typus fehlt demnach vollständig. Das spricht wenig für eine starke Beeinflussung von Chalkis her, wie man sie auch schon annehmen zu müssen geglaubt hat. Dagegen giebt es ein archaïsches Skulpturwerk, welches inhaltlich wie stilistisch mit den tyrrhen. Komosdarstellungen aufs engste verwandt ist: und das ist ein altattisches. Ich meine das Porosgiebelfragment, Ath. Mitt. XI, Taf. II, 2, mit der Darstellung obscöner Silene und Nymphen; die Silene mit Flöten, die Nymphen mit Krotalen. Auch wenn Studniczkas Vermutung, das Werk stamme vom alten Dionysostempel im Lenaion, nicht zutreffen sollte, bleibt es doch sicher eine attische Skulptur aus der für uns in Frage kommenden Zeit und bestärkt uns in der Zuweisung unsrer Gefässe an den attischen Kunstkreis.

---

[1]) Tanzende, aber bekleidete Frauen auf den spätkorinthischen Schalen: Benndorf sizil. Vbb. 43, 1, und München (Neue Erw.; dorischer Peplos).

Die erhaltenen Exemplare.*)

Ich fasse im Folgenden nach den einfachsten, wenn es auch scheinen mag nach recht äusserlichen Gesichtspunkten zusammen. Doch ergeben sich so, glaube ich, am übersichtlichsten einige wenige geschlossene Gruppen, innerhalb deren dann dem historischen Moment als in bestimmt abgegrenzten und isolierten Feldern umso ruhiger und ungestörter nachgegangen werden kann. Unsere Einteilung ist also eine systematisch-historische.

Zunächst kann man scheiden eine in ihrem Hauptbestand ältere Serie ohne die Verzierung des Punktbandes von einer jüngeren, etwas kleineren mit diesem Punktband. Innerhalb der beiden Serien sei als Einteilungsprinzip mafsgebend die Anzahl der Bauchzonen und die Art ihrer Bemalung: mit Tieren, mit Palmetten-Lotos-Ornament oder mit figürlichen Darstellungen.

A: Serie ohne Punktband.

I. mit einem Tierfries:

1. Louvre Hw. 26.
2. Leiden 1623.

II. mit zwei Tierfriesen:

3. München 124.
4. Berlin 1706.
5. Louvre Hw. 24.
6. „ „ 19.
7. „ „ 18.
8. „ „ 20.
9. „ „ 25.
10. Brit. Mus. Neue Erw.
11. Louvre Hw. 22.
12. Boston
13. Louvre Hw. 14.
14. „ „ 21.
15. Berlin 1707.
16. Louvre Hw. 13.
17. Brit. Mus. B. 47.

---

*) Anm.: Museologische Übersicht: Der Louvre besitzt 23, Rom 10, (davon 7 im Conservatoren-Palast, 2 bei A. Castellani, 1 im Museo Gregoriano); München 7, Berlin 6 und 1 Frgmt., London 3, Florenz 3, Leiden 2, Karlsruhe 2, Petersburg 2, Kopenhagen, Haag, Bonn, Dresden, Gotha, Genf, Neapel (S. Bourguignon) je 1 Exemplar; unbekannten Aufbewahrungsortes sind 7 Exemplare. Im ganzen also 73 Amphoren.

III. mit drei Tierfriesen:

18. Berlin 1705.
19. Genf, Mus. Fol. 156.
20. Petersburg 153.
21. Brit. Mus. B. 48.
22. Louvre Hw. 3.
23. Karlsruhe — La Tolfa.
24. Florenz 1852.
25. Dresden 1647.
26. Berlin 1704.
27. Bonn.
28. Mus. Greg. II. 28, 2.
29. Louvre Hw. 7.
30. „ „ 9.
31. „ S. Campana 1093

IV. mit P.-L.-Band auf dem Bauch und

a) einem Tierfries:

32. Gotha 12.
33. Florenz 1845.
34. München 174.
35. Leiden 1623.

b) zwei Tierfriesen:

36. Louvre Hw. 16.
37. „ „ 17.
38. Castellani II.
39. Louvre Hw. 1.

Auf Einzelheiten wird im Folgenden nur in dem Sinne eingegangen werden, als solche für die stilistisch-historische Stellung des Gefässes von Bedeutung sind. Für alles übrige vergleiche die Abschnitte über Ornament, Tierfriese, Tracht, Bewaffnung und den Anhang.

I.

1—2. Junge Exemplare. Ich möchte vermuten, dass diese Klasse mit nur einem Tierfries überhaupt keine alte ist, dass sie etwa erst um die Mitte der ganzen Entwicklung einsetzt als eine Reduktion der reicheren mehrstreifigen Typen, aber nicht recht aufkommen konnte gegen jene, wie man aus der geringen Anzahl der erhaltenen Exemplare zu schliessen versucht ist.

Als Anzeichen relativ später Zeit gelten mir an beiden Exemplaren: das P.-L.-Kreuz auf dem Hals; die lediglich Raum füllenden Frauen; das gänzliche Fehlen des Mantels in ihrer Tracht; das Fehlen des vertikalen Mittelstreifs an ihrem Peplos. An 1 besonders: der breite schwarze Firnisstreifen über den Fussstrahlen; das Vorkommen des Rehes[1]) im Tierfries; die vom Boden auf-

[1]) Singulär die gravierten Strichelchen auf Hals und Brust; modern?

spriessenden Lotosknospen ebenda; das gravierte Schuppenmuster auf dem böotischen Schild. Auf 2 allein: die Höhe der Vase, 37 cm; ein bei den späteren Exemplaren häufig vorkommendes Mafs; die Behandlung des Peplos der Frau rechts: schmale rote vertikale Streifen mit weissem Vierpünktchenmuster (diese auch auf dem Peplos der Frau links); die Breite des Schildrandes (Sz.: Dreifuss); der füllende Reiter rechts; die Lanzen in den Händen der Frauen an Stelle der altertümlichen Kränze (Verquickung mit dem Athenaschema?); der obscöne Tanz auf der Rückseite; die weissen Punktkränze in den Haaren der Männer; die dreigliedrige Tiergruppe (Sirenen).

Dass 1 etwas älter ist als 2, geht nicht nur aus der grösseren Sorgfalt in der ganzen Ausführung hervor, sondern auch aus folgendem: die Tiere auf 1 haben noch keinen weissen Bauchstreif, die auf 2 haben ihn; ja die Panther auf 1 haben noch Deckrot auf Stirn und Nasenrücken. Im Flügel der Sphingen auf 1 fehlt noch der weisse Mittelstreif; auf 2 nicht mehr. Die Sphingen auf 1 zeigen noch den alten Schritt-Typus, die auf 2 den jüngeren Sitz-Typus. Die Musterung der Gewänder auf 1 besteht noch in gravierten Kreuzchen, auf 2 in den späteren weiss aufgesetzten Pünktchen. Auf 1 fehlen Inschriften noch gänzlich, auf 2 sind sie nach der späten Weise in ganz horizontaler und vertikaler Reihungen angebracht, dazu überaus flüchtig und völlig sinnlos.

Die geringe Höhe der Stücke (1 hat nur 31 cm Höhe!) steht ohne Zweifel in Zusammenhang mit der geringen Anzahl dekorativer Zonen. Die Krieger auf 1 tragen beide Chiton und Panzer, die beiden stehenden auf 2 gar keinen Panzer: der rechte nur Chiton, der linke ist nackt. Nur der Helm des Unterliegenden auf 1 zeigt den seltenen schmalen vertikalen Wangenschutz.

Einzureihen wäre hier noch, etwa als 1a, das unten sub No. 62 erwähnte Gefäss im Conservatorenpalast zu Rom.